

## Tilburg University

### De chaos in het beeld

Rutten, Daan

*Published in:*  
Extaze. Literair tijdschrift

*Publication date:*  
2017

*Document Version*  
Early version, also known as pre-print

[Link to publication in Tilburg University Research Portal](#)

*Citation for published version (APA):*  
Rutten, D. (2017). De chaos in het beeld: Over Willem Frederik Hermans als fotograaf. *Extaze. Literair tijdschrift*, (24).

#### General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

#### Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

## Rutten

### De chaos in het beeld

#### *Over Willem Frederik Hermans als fotograaf*

Willem Frederik Hermans verwierf nooit de naam van beeldend kunstenaar. Toch heeft hij het grootste deel van zijn leven, sinds hij als scholier een zogeheten 'boxcamera' bij elkaar spaarde met spaarzegeltjes, de fotografie beoefend. Hij stelde zijn fotografische werk tentoon en publiceerde het in het boek *Koningin Eenoog* (1986) en de fotodoos *Een foto uit eigen doos* (1994). Ook maakte hij sporadisch collages, waarvan er een aantal is gepubliceerd in *Het hoedenparadijs* (1991). Maar waar het schrijvers als Lucebert lukte als dubbeltalent de geschiedenis in te gaan, bleef de kritiek het beeldende werk vooral zien als een *Fremdkörper* benevens zijn literaire schrijverschap. Deels is het gebrek aan erkenning voor de fotograaf Hermans te wijten aan het kwaliteitsoordeel van recensenten. Hoewel een gerenommeerde fotograaf als Emiel van Moerkerken het fotografische werk van Hermans waardeerde,<sup>1</sup> verdacht de dagbladkritiek Hermans ervan een slaatje te willen slaan uit zijn nevenactiviteiten: schoenmaker, blijf bij uw leest!

### De werkelijkheid van de droom

Wat ongetwijfeld ook niet meehielp het beeldende werk een plaats te geven in het oeuvre, was dat het fotografische werk moeilijk te rijmen valt met de literatuur waarvoor hij zoveel waardering heeft gekregen. Als geen ander heeft Hermans in romans als *De donkere kamer van Damokles* (1958) en *Nooit meer slapen* (1966) het wereldbeeld van de 'onkenbare werkelijkheid' aanschouwelijk gemaakt. De hoofdpersonen in het universum van Hermans gaan keer op keer ten onder aan het verlangen *voorbij* de mythische woordenbrij in hun hoofd te raken en een meer betekenisvolle realiteit te mogen aanschouwen. Zoals Alfred Issendorf in *Nooit meer slapen*, de jonge onderzoeker die er alles aan doet niet de woorden van autoritaire, vaderlijke types over te nemen, maar zelf met zijn camera en zijn luchtfoto's op zoek gaat naar de objectieve realiteit. Het blijkt een hybris-gedachte, die hem alleen maar meer in de greep laat komen van zijn fantasiewereld. Maar waar Hermans zijn hoofdpersoon uit de droom hielp door hem te laten ervaren dat foto's de realiteit transparant maken, verkondigde hij zelf doodleuk dat fotografie toegang geeft tot de objectieve werkelijkheid: 'De zekerheid die een foto biedt als weergave van de werkelijkheid, kan een literator nooit bereiken.'<sup>2</sup> De tegenstelling tussen objectieve fotografie en subjectieve

---

<sup>1</sup> Emiel van Moerkerken, 'De dubbele bodem'. In: *HP/De Tijd*, 22 april 1994.

<sup>2</sup> Interview door Jef van Gool in *Lezerskrant* 5 (1978), februari, p. 27. Geciteerd in: Ernst van Alphen, 'Geschreven realiteit. Willem Frederik Hermans en de fotografie'. In: *De toekomst der herinnering. Essays over moderne Nederlandse literatuur*. Amsterdam 1993, p. 157-182. Verscheen tevens in: F. Ruiter en W. Smulders (red.), *De literaire magneet. Essays over Willem Frederik Hermans en de moderne tijd*. Amsterdam 1995, p. 178-209.

literatuur zorgde ervoor dat literatuurwetenschapper Ernst van Alphen zich afvroeg: ‘Hoe kan het dat deze anti-realistische kunstenaar zich aangetrokken voelt tot fotografie, die bekend staat als het realistische medium bij uitstek?’<sup>3</sup>

Bij wijze van oplossing kwam Van Alphen met de stelling dat Hermans’ fotografie in wezen helemaal niet zo objectief is als de maker het voorspiegelde. Eerder doen zijn foto’s denken aan typisch surrealistische creaties à la Man Ray, die weliswaar niet de realiteit beschrijven zoals we die kennen, maar wel de werkelijkheid van de droom. Een uitzondering hierop vormen volgens Van Alphen de collages. Hermans’ collages vertonen eerder postmodernistische dan surrealistische trekken, omdat er eerder taalraadsels in worden opgeworpen als in een rebus dan dat er een zicht op de een beeld van een droomwereld wordt geboden. Bij nader inzien besluit Van Alphen echter dat ook dit soort taalspelletjes tot de surrealistische praxis hebben behoord: ‘De collages van Willem Frederik Hermans vormen een scheur in zijn surrealistische poëtica. Maar die scheur treffen we ook al bij de surrealisten zelf aan.’<sup>4</sup>

### **De objectiviteit van de fotografie**

Het is de vraag of surrealisten Hermans’ beeldende werk op zijn eigen merites beoordelen. Wat blijkt uit de nawoorden met ontstaansgeschiedenissen van de editeurs bij het beeldende werk van Hermans (gebundeld in deel 18 van de *Volledige Werken*, dat in voorjaar 2018 verschijnt), is dat hij even stellig als consequent de objectiviteit van de fotografie verdedigde. Daarnaast is het goed om te weten dat Hermans zich kritisch uitliet over de surrealisten. Nu hoeven we het woord van de auteur niet heilig te verklaren, maar het geeft wel te denken.

In 1969 kwam Hermans’ *Fotobiografie* uit. Hierin vinden we geen artistieke foto’s van zijn eigen hand, maar het is een soort fotocollage op zich, waarin Hermans doelbewust jeugd- en familiefoto’s gebruikte om iets over zijn leven te vertellen. De reden dat hij dit deed, was naar eigen zeggen omdat zijn moeder Rika en vader Johan recent waren overleden. Hij had ‘geen familie’<sup>5</sup> meer, aangezien zijn enige zus Corry reeds overleed op 14 mei 1940 door toedoen van Hermans’ neef Pieter Blind, de politieman die op die dag van de capitulatie ook een eind aan zijn eigen leefde maakte. Hermans voelde sterk de behoefte iets te bewaren, vast te leggen, maar was ervan overtuigd dat een talig verhaal hierin tekort zou schieten. Het tekort van de taal geldt immers ook voor de autobiograaf, stelde Hermans reeds in zijn essay ‘Antipathieke romanpersonages’: ‘[...] ook zijn verhaal is geen objectief relaas maar een sage.’<sup>6</sup> En in het televisie-interview afgenomen door Andreas Burnier, die inzage kreeg in de documentatie die enkele maanden later een plek kreeg in

---

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Dick van Ruler, ‘Uit de donkere kamer van W.F. Hermans’. In: *De Spiegel*, 29 maart 1969, p. 6-11.

<sup>6</sup> Willem Frederik Hermans, ‘Antipathieke romanpersonages’. In: *De Vlaamse Gids*, 44 (1960), afl. 9 (september), p. 547-560, gebundeld in *Het sadistische universum*. Amsterdam 1967<sup>5</sup>, nu in: id., *Volledige Werken*, deel 11. Amsterdam 2008, p. 129-150.

*Fotobiografie*, stelde Hermans nog eens dat autobiografische schrijvers slechts een ‘kunstmatig verband’ aanleggen in de ‘chaotische opeenstapeling van dingen’ die de werkelijkheid is.<sup>7</sup> Zoals hij ook bij het uitkomen van *Fotobiografie* benadrukte dat alles wat in taal wordt beschreven ‘allemaal aanvechtbaar’ is.<sup>8</sup> Een autobiografie moest dus wel een fotobiografie worden, vond hij, want alleen foto’s zijn ‘objectief’.<sup>9</sup>

Met zijn artistieke fotografie had hij niet minder de bedoeling de meest werkelijke werkelijkheid in een beeld te vatten. Dat blijkt wel uit zijn affiniteit met een bepaald soort fotografie. Hij waardeerde andere collega-fotografen niet om hun surrealistische of subjectieve manipulatie van de werkelijkheid, maar om de manier waarop het ze lukte om de wereld af te beelden zoals die is. De Groningse fotograaf Sanne Sannes stond vooral bekend om zijn ‘subjectieve fotografie’ en het manipuleren van de werkelijkheid, bijvoorbeeld door glasplaten te bedruppelen met vloeistof, maar Hermans vond hem eigenlijk alleen maar goed wanneer hij zijn trucages achterwege liet en gewoon fotografeerde wat zich aandiende: ‘Modderplassen, van regen glanzende keien, varens en onkruiden, prikkeldraad, vuil, afbraak, bouwvalligheid.’<sup>10</sup>

Hermans’ herkende vooral verwantschap in het werk van de Franse fotograaf Eugène Atget (1857-1927), zo schreef hij in een krantenstuk in *Het Parool* waarin zijn ‘fotofilosofie’ misschien wel het allerbeste tot uitdrukking komt: ‘Atget maakte foto’s van winkelatalages, cafés, deuropeningen, uitstallingen. Hij deed dit om ze aan de eigenaars van deze winkels enz. te verkopen.’<sup>11</sup> Hermans vond echter meer in de foto’s van Atget dat deze er zelf in had kunnen vermoeden: ‘[...] dit is de grote pionier. Met deze man ben ik het eens!’<sup>12</sup> Atget kreeg zoveel waardering van Hermans, omdat deze niet de indruk wekte de wereld mooier te maken dan hij is. Doet een fotograaf dit wel en fotografeert hij louter ‘mooie onderwerpen’, dan betoont hij zich aldus Hermans net zo’n ‘optimistische leugenaar’ als een schrijver of schilder: ‘[...] meisjes, kinderkopjes, katjes, hondjes, vogels, landschappen en bloemen’ zijn verkeerde onderwerpen, want ze geven onterecht de indruk dat de wereld een zinvol verband kent, een orde waarin de mens zich thuis kan voelen. Er moet juist iets oplichten van de existentiële chaos van de werkelijkheid: ‘De camera die een fragment uit de chaos kan afzonderen en wél een compleet fragment, stelt het benauwende levensprobleem zodoende in één oogopslag volledig. De literatuur schiet hier tekort in vergelijking met de foto. Een beschrijving is altijd een opeenvolging van woorden, zij verveelt voordat zij haar idee heeft overgebracht

---

<sup>7</sup> Uitspraak van Hermans in ‘Literaire ontmoetingen’, uitgezonden 5 februari 1969.

<sup>8</sup> Van Ruler, ‘Uit de donkere kamer van W.F. Hermans’, p. 10.

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Willem Frederik Hermans, ‘De fotograaf Sanne Sannes’. In: *Vrij Nederland*, 26 november 1960.

<sup>11</sup> Willem Frederik Hermans, ‘Alleen de foto kan chaos uitbeelden zonder te ordenen’. In: *Het Parool*, 16 maart 1961.

<sup>12</sup> Ibid.

of brengt een ordening aan die juist in de genoemde onderwerpen niet bestaat.’<sup>13</sup> De fotografie is van zulke grote waarde omdat dit medium iets kan wat geen enkel ander medium kan: ‘Alleen de foto kan chaos uitbeelden zonder te ordenen.’<sup>14</sup>

We kunnen ons natuurlijk afvragen hoe ‘objectief’ een foto nog is wanneer Hermans zo duidelijk oplegt dat alleen dat gedeelte van de werkelijkheid gefotografeerd mag worden dat chaotische trekken vertoont. Essentieel voor Hermans was dat de aanschouwer geen stroop om de mond wordt gesmeerd met de illusie dat we in een probleemloze werkelijkheid leven, een betekenisvolle orde waarin de mens geruststelling kan vinden. Dit maakte ook dat hij niet onverdeeld stond tegenover de surrealisten. Zeker, de surrealisten hadden ook iets met Atget, maar een kenmerk van veel surrealisten is ook dat ze vaak weer ergens een diepere orde of betekenis in wisten te vinden. Dat surrealisten voorbij de dagelijkse werkelijkheid een andere werkelijkheid zagen opdoemen die aanleiding gaf voor occulte ‘Mariaverering’, stond Hermans tegen. Hij veroordeelde deze verering als ‘surrealistische ideologie’.<sup>15</sup> Ook met zijn collages volgde hij niet zonder meer het spoor van de surrealisten. Hij wilde tegenover letterkundige Hans Renders wel toegeven dat er verwantschap bestond: ‘Ik kan moeilijk ontkennen dat mijn collages soms aan surrealistische collages doen denken.’<sup>16</sup> Collagemaker Max Ernst (1891-1976) beschouwde hij als een ‘voorloper en grootmeester van de moderne collage’.<sup>17</sup> Deze surrealist verknipte negentiende-eeuwse tijdschriften en populaire geïllustreerde romans om iets te creëren dat ‘verbluffend en menigmaal beklemmend’ was: ‘De collages van Max Ernst zijn niet alleen nachtmerrieachtig, maar bovendien satirisch, parodistisch. Het lijkt of de hele negentiende-eeuwse bourgeoisie maatschappij, met haar zwaar besnorde heren en in corsetten geregen gewichtige dames [...] op de snijtafel is gelegd, belachelijk gemaakt.’<sup>18</sup>

Hermans nam echter ook afstand van Ernst waar diens surrealistische ideologie de kop opstak: ‘Een verschil is dat bijvoorbeeld de collages van Max Ernst een bepaalde ideologische inhoud hebben, grof gezegd een aanval op de victoriaanse maatschappij zijn. Dit blijkt niet in de laatste plaats uit het feit dat hij zijn collages uit negentiende-eeuwse staalgravures samenstelde, wat ik nooit gedaan heb. Ik vond en vind de huidige maatschappij niet minder bespottelijk dan de 19<sup>e</sup>-eeuwse.’<sup>19</sup>

---

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> F.A. Janssen, ‘Interview over interviews’. In: *Nieuwsnet*, 31 maart 1979. Opgenomen in: Janssen 1983, 9-27.

<sup>16</sup> Hans Renders, ‘WF Hermans en het surrealisme. Tussen Forum en Vijftig’. In: *Het Oog in 't Zeil*, 4 (1987), afl. 4, p. 14-19. Deels verwerkt in: id., ‘W.F. Hermans. Tussen Forum en Vijftig’. In: id., *Verijdelde dromen. Een surrealistisch avontuur tussen De Stijl en Cobra*. Haarlem 1989, p. 158-177, citaat p. 165.

<sup>17</sup> Willem Frederik Hermans, ‘Vinden, scheuren, knippen en plakken. Surrealisme van Andersen tot videoclip’. In: *Elsevier*, 9 oktober 1993.

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Ibid.

## **Ding an Sich**

De objectiviteit van de fotografie kon voor Hermans alleen worden gewaarborgd wanneer de kijker, of beter: het denkende en schouwende Ik, niet de kans is gegund om de afgebeelde werkelijkheid te incorporeren als zijn werkelijkheid, als een geruststellende orde waarin het object hem eigen is. Of, om met Immanuel Kant te spreken, het ‘Ding an Sich’ is volgens Hermans wel te fotograferen, maar valt slechts te aanschouwen op voorwaarde dat het subject er met zijn ordenende tengels vanaf blijft. Daarom moet het afgebeelde van de foto’s iets bevreemdends, doods en monstrueus bezitten. Hermans’ foto’s vangen niet alleen het afgebeelde, maar vooral ook de pijnlijke afstand tussen onszelf en het afgebeelde object, dat er niet is om ons te plezieren en onze orde van de wereld te vervolmaken, maar dat er slechts voor zichzelf is. Het zijn chaosbeelden die de breuk tussen het Ik en de werkelijkheid centraal stellen en zodoende ons existentiële levensprobleem in het middelpunt plaatsen: namelijk dat wij niet met de werkelijkheid samenvallen voorbij ons eigen schouwen en denken. Daarom vormen de foto’s niets anders dan de noodzakelijke pendant van zijn literatuur. In de literatuur staat het subject centraal dat nooit aanbelandt bij de reële werkelijkheid. In de fotografie wordt de voorrang aan het object verleend, dat nooit samenvalt met het subject. En wat doen de collages? Ik zou zeggen: die bevinden zich inderdaad letterlijk en figuurlijk op het scheurvlak. Het zijn de overblijfselen van wat ooit een orde leek, een naadloos geheel, maar terugkeert tot zijn wanorde, zijn oorspronkelijke chaos.